

O que vive e espesso: um dialogo entre o No e o Bumba-meu-boi atraves da mascara

著者	コスタ フェリズベルト・サビノ・ダ
雑誌名	研究論叢
号	83
ページ	143-162
発行年	2014
URL	http://id.nii.ac.jp/1289/00000012/

O que vive é espesso: um diálogo entre o No e o Bumba-meu-boi através da máscara

Felisberto Sabino da COSTA

〈要約〉

仮面を介して、ブラジルの民俗芸能のひとつブンバ・メウ・ボイと日本の能との対話を試み、本稿はこれに関するいくつかの観察を記したものである。研究目的は、ブラジルと日本の異なる芸能の単なる比較ではなく、ブラジルと日本という2つの離れた場所を繋ぐ橋のようなものとして、面をみつめることにある。

キーワード：面，演劇，ブンバ・メウ・ボイ，能



Notas para a entrada

As artes japonesas, em suas diversas configurações, têm sido um campo profícuo de experimentações em terras brasileiras. Entre os imigrantes que aportaram no Brasil, em 1908, há registro de manifestações artísticas, como, por exemplo, o *haiku* atribuído a Hyōkotsu (1876–1935) quando da chegada, ao porto de Santos, do navio Kasato Maru, numa tarde de junho daquele ano. Arte do impacto, do encontro com outra realidade, o *haikai* nos fala da “cascata seca” formada pelos corpos que desciam a escada do navio.

No campo das artes cênicas, se o *kami shibai* (teatro de papel) realizado por imigrantes no interior paulista, não se difundiu para além da colônia, no entanto, outras manifestações acabaram por gerar um diálogo bastante frutífero, seja em decorrência da corrente imigratória, da visita de artistas japoneses ao país, seja das viagens de brasileiros às terras nipônicas. É assim, por exemplo, a relação advinda com o Bunraku, cuja manipulação, realizada por três pessoas, é referência para

companhias de teatro de animação brasileiras, porém, aclimatada à realidade local.

Difundido no teatro e nas artes marciais, o conceito *Ma* é vivenciado por artistas brasileiros que não se orientam, necessariamente, pela cultura japonesa em suas criações. Em sua singularidade, *Ma* reúne noções complexas e, em determinadas situações, não há como traduzi-lo em palavras, pois a percepção passa pela experiência do corpo, de um estado que engendra o sentir em sua inteireza. Assim, num texto teatral ou numa poesia, *Ma* pode ser vivenciado pelo ritmo ou pelo espaço intervalar das falas. Na máscara, pode estar associado a como o mascareiro plasma o objeto ou ao espaço e à transição entre a máscara e o rosto do ator. O *Ma ai* instaura o equilíbrio desse vazio, que compreende a distância entre os corpos dos atuentes ou o espaço entre a máscara e o rosto, perfazendo um jogo constante entre um e outro. Atores e músicos, no teatro No, atuam sob o influxo do *Ma* que perpassa a ambiência cênica. Nessa arquitetura, ele tanto pode se referir à sala quanto ao seu espaço interno, mas também podemos pensá-lo como a ponte que conecta a cena e o espectador, uma fronteira porosa habitada pelo *Ma*. Enfim, é algo que atravessa o corpo sempre em relação.

Em suas três visitas ao Brasil, nas duas décadas finais do século passado, Kazuo Ohno contribuiu para a experimentação artística envolvendo a dança e o teatro contemporâneos no país. Recorrendo ao termo proposto pela crítica de dança Inês Bogéa, “visitações” é “uma palavra menos limitada para sinalizar o impacto provocado pela arte de Kazuo Ohno” entre os brasileiros. “Algo do sentido antigo do termo – aparição, manifestação – (...) retrabalhado até hoje em distintos campos da arte brasileira” (2002:37). Ohno é uma das referências da investigação artística desenvolvida por Antunes Filho no Centro de Pesquisa Teatral (CPT), e o espetáculo “Foi Carmen” é uma evidência dessa mistura que se pauta pelo diálogo.

Recorrente na caracterização dos dançarinos do Butoh, do ator *onnagata* do Kabuki e da Maiko, a pintura corporal branca “veste” os corpos, compondo um mascaramento que tanto serve para neutralizar a sexualidade, como ocorre nos primeiros, quanto para evidenciá-la de outras maneiras, como se dá nos dois últimos. Sob essa perspectiva, corpos pintados são máscaras e, nas artes japonesas, a pintura se estende desde o puro branco até as combinações de cores extremadas. É o branco, em sua pureza, que serve de base à feição de Ko-omote. Arte do pós-guerra, a “máscara” corporal branca do Butoh, pensada nesse contexto, traz o matiz “da rosa com cirrose, a anti-rosa atômica, sem cor.” (MORAES, 2013).

Concentrando-se na máscara-objeto, há trabalhos teatrais vinculados na tradição da cultura japonesa em solo brasileiro, bem como experiências que resultam da apropriação de seus elementos gerando outras formas cênicas. Porém, este artigo não se orienta por esse caminho, antes busca tecer algumas considerações mediante o diálogo (uma ponte) entre o Bumba-meu-boi e o Teatro No, dois interlocutores aos quais se agregam, em algumas passagens, outras manifestações cênicas,

contribuindo com aquilo que partilham em comum – a máscara. Diálogo pressupõe separação e contato, uma relação que não se funda apenas no exercício da fala, tal como a noção zen de *ishin-deshin*: ocorre de coração a coração. Ancorado nesses dizeres, são pulsos dessas manifestações que se tocam, não apenas pela palavra.

O Bumba-meu-boi se estende de norte a sul do Brasil e, em cada região, cidade ou mesmo bairro, os agrupamentos desenvolvem características peculiares. Nesse sentido, concentramo-nos no Maranhão, onde o Bumba detém uma estreita relação com os seus habitantes. Há um aspecto religioso enraizado no folguedo, o maranhense vivencia o rito, faz promessa e, concomitantemente, festeja intensamente.

Tanto o boneco quanto a máscara atendem a um chamamento advindo de diversas esferas. Ao nutrir-se nas tradições do No, do Bunraku e do Kabuki, o diretor Kihachiro Kawamoto, observa que “no Japão antigo, os bonecos eram uma forma de invocar os deuses, pois se acreditava que, como os homens tinham pecado e os bonecos não, eles não teriam tantas dificuldades para esses chamados” (Apud MATIAS, 2006, p. E3). Da mesma forma que os bonecos, a máscara também invoca os deuses e requer um chamado. Atualmente, não tanto em virtude do pecado, mas da reificação da vida contemporânea, da experenciação real/virtual que envolve múltiplas identidades. O que atravessa as referidas manifestações é esse chamado que invoca o sagrado e o profano, o rito e a festa, o riso e a dor. Assim, o foco da discussão recai sobre o atributo cênico da máscara.

Notas sobre processos

Assentado na tríade – festa, arte, religião – que envolve não só o catolicismo de origem popular, mas também religiões ou seitas de raízes africana e indígena, o Bumba celebra o boi com festa, porém, não significa apartar-se da contrição, penitência, reza ou do sacrifício. É uma manifestação artística da cultura brasileira, tida por uns como folguedo, folclore, e por outros como dança dramática ou manifestação espetacular, da mesma forma que as expressões cênicas trazidas pelos colonizadores portugueses e as realizadas pelos indígenas. É como arte teatral que o pesquisador Milaré percebe o Bumba-meu-boi, mescla de tradições africanas, portuguesas e indígenas, mesmo que incorra no equívoco de pensá-lo numa perspectiva evolucionista:

Misturavam-se cores e tradições, dando origem a novas expressões, que o Mestre Mário de Andrade denominou ‘danças dramáticas brasileiras’. Nascia do povo, das mais baixas camadas sociais, esse luxuriante universo dramático que de resto até hoje sobrevive em manifestações como **bumba-meu-boi**, **chegança**, **pastoril**, **maracatu** – sem falar dos rituais africanos, notadamente, o candomblé, que podem ser entendidos como formas arcaicas do drama. (1998, p. 28)

Ao refletir sobre cultura brasileira, Bosi nos diz que o “reconhecimento do plural é essencial, tal unidade ou uniformidade parece não existir em sociedade moderna alguma e, menos ainda, em uma sociedade de classes” (2001, p. 308). Em sua análise, o pesquisador distingue quatro tipos de cultura – universitária, popular, criadora individualizada e de massa – que se relacionam em distintos modos, encontros que devem ser observados com um olhar acurado. Assim, seguindo a trilha do autor citado, só é possível adentrar profundamente a cultura popular através da relação amorosa, de um enraizamento profundo e uma empatia sincera e prolongada (2001, p. 331). Sobre esse aspecto, a relação que estabelecemos com o Bumba-meu-boi, vem já de algum tempo, e é pautada pela máscara, pensada não apenas como o objeto que se apõe à face, mas algo que se veste e nesse vestir advém alteridade. O Boi é um fenômeno em que, tal como nota Bosi sobre a cultura popular, a indivisibilidade do cotidiano, de *corpo* e *alma*, são necessidades orgânicas e necessidades morais. Ainda valendo-nos do pesquisador citado, fica “implícito no termo *popular* que essa cultura é, acima de tudo, *grupal*, *supra-individual*, garantia, aliás, de sua perpetuação, que resiste à perda de elementos individuais”. (2001, p. 326)

Essas questões sobre cultura popular referidas acima, não se limitam às populações das pequenas cidades do interior do Brasil, elas se assentam igualmente nas metrópoles. Ainda distante do estágio alcançado pelo Japão, o povo brasileiro se distribui, economicamente, de forma bastante desigual, tanto no campo quanto nas cidades. Uma parcela significativa da população de origem migrante, em São Paulo ou no Rio de Janeiro, compõe territórios periféricos nos quais existe um rico espectro de manifestações classificadas como cultura popular, congregando tradições oriundas do Nordeste, da religiosidade sincrética, das festas e danças caipiras, dos ritos de comunidades indígenas urbanas, como, os pankararu, no Real Parque, em São Paulo, e tantos outros. Muitos mantêm a identidade própria em meio à multiplicidade que os caracterizam, redes conviviais que possibilitam trocas, contaminações, hibridações, gerando uma cultura contemporânea mestiça que, não raras vezes, é cooptada pelo *mainstream*. O termo periférico aqui empregado não se restringe à acepção geográfica, e agrega outros sentidos à palavra. Em determinados contextos, periférico se torna um sinônimo de população de baixa renda, de marginalidade, de locus explosivo, de preconceito e de vivências precárias. Geograficamente, podemos encontrar condomínios de luxo nas periferias das cidades, como o Alphaville, situado num extremo da capital maranhense, bem como bolsões de pobreza em zonas centrais, como acontece no sítio histórico dessa mesma cidade.

As expressões artísticas produzidas nessas periferias integram o universo diário da população, tanto em São Luís do Maranhão, quanto em outras grandes cidades brasileiras. Em São Paulo, folguedos populares como Maracatu ou Bumba-meu-boi, decorrentes da migração, são encontrados em São Miguel Paulista, um bairro-cidade com forte presença nordestina, em que o cultivo de manifestações populares se expressa de diversas formas, e parte delas traz arraigado o traço da

religiosidade sincrética.

Enquanto o No se conecta ao Budismo e ao Xintoísmo, o Bumba-meu-boi tece relação com o cristianismo, mais especificamente, o catolicismo rústico ou popular e, conforme o lugar, traz ainda manifestações religiosas oriundas da cultura indígena e africana, perfazendo um compósito de crenças. Ao permear essas manifestações, esses modos de perceber o mundo conferem um caráter singular às estruturas temáticas que são tratadas em suas dramaturgias. No Xintoísmo¹⁾, a vida humana não é dissociada da natureza, há uma existência compartilhada da qual ela participa, uma tessitura em que tudo se conecta e se relaciona: deuses, homens, animais, plantas etc. Já no zen budismo, impermanência e relatividade constituem um mundo complexo e transitório, que não se assenta na dualidade.



Uma capela no interior do Maranhão

A religiosidade japonesa se expressa também pela festa. Para tanto, basta citarmos o Gion Matsuri (Festival de Gion), uma festa do verão, caracteristicamente urbana, realizada em julho, e associada ao santuário xintoísta Yasaka. Durante os festivais, há atividades solenes e, ao mesmo tempo, têm-se manifestações preñhes de alegria que louvam os deuses, como, por exemplo, cortejos que empunham um “andor” (*mikoshi*), onde estão instalados símbolos de um *Kami*, com o qual se realiza uma espécie de bailado. Os festivais são ocasiões para ofertas propiciatórias, do contato com entidades espirituais, de apresentações de dança, música e teatro que envolve máscaras. No entanto, a presença da máscara não se restringe aos grandes festivais, há eventos em que elas assomam nos templos, como o Mibu Dera, nas apresentações de Kyogen. Criado pelo monge budista Enraku, as peças prescindem da fala e apoiam-se no gestual e na música, apresentando situações silenciosas que têm como foco o ensinamento do budismo. Já no Senbon Emma-do

Nenbutsu Kyogen, as máscaras expressivas que cobrem o rosto do atuante são portadoras da palavra, gerando situações atravessadas pelo riso como na anterior. Nesses templos, as artes do olhar conectam os que vem ver e os que vão mostrar à religiosidade alegre permeada pela máscara.



Máscara numa oferta de ano novo. Templo xintoísta em Naha, Okinawa.



Bumba meu boi!

No Maranhão, a festa celebra o Boi, o seu ciclo vital, imerso na louvação aos santos juninos²⁾ e, tal como o homem, o boi nasce, vive e morre integrado numa natureza espiralada, que se renova. O batizado simboliza o nascimento, as apresentações são os transcurso(s) da(s) vida(s) que culminam no sacrifício – a morte. Nesse brincar, palavra mais que apropriada para definir a atuação das pessoas, vida e morte do boi adquirem múltiplos sentidos, e tudo se faz brinquedo. É assim, por exemplo, o que ocorre nas diversas mortes até chegar o dia do rito final, fechando o ciclo espiral.

Essa tradição traz a força místico-religiosa e a carnavalização, uma celebração sensível que abarca a vivência das pessoas, envolve a comunidade, que se sente protegida, pois se “veste” com o boi. Sob essa perspectiva, poderíamos pensar numa brincadeira- máscara.

Na atualidade, o teatro No compreende cinco escolas – Kongo, Kanze, Hosho, Komparu e Kita – envolvendo estilos de performances distintos quanto à utilização das máscaras, ao repertório, à movimentação, ao canto, à atuação, ao coro, entre outros. Já o Bumba-meu-boi maranhense compõe-se de sotaques, em que sobressaem cinco principais. A concepção de sotaque funda-se na semelhança de agrupamentos por intermédio do ritmo, dos instrumentos musicais, dos adereços e das indumentárias, das danças, do canto e do auto teatral. O avanço espiralado do tempo talvez possa fazer com que essa categorização seja superada ao não expressar mais o que é o fenômeno Bumba-meu-boi, pois a complexidade do brinquedo ultrapassa definições fundadas numa perspectiva ortodoxa.

O sotaque de Zabumba, com forte presença africana, é caracterizado pelo ritmo lento, socado. Nos agrupamentos da Baixada ou de Pindaré, o Cazumba, figura fantástica que veste máscaras com formatos animais e longas túnicas de veludo bordadas, disputa com o Boi o protagonismo da festa³⁾. O sotaque Costa de Mão também possui forte traço africano, cujo nome decorre de os pandeiros serem tocados com o dorso das mãos. Orquestra é o sotaque no qual a característica principal é o acompanhamento por instrumentos de sopro. Nesse sotaque, talvez o mais elitizado, índias e vaqueiros realizam bailados que tendem ao espetáculo. No sotaque da Ilha as danças remontam às expressões indígenas, sob o influxo do som agudo das matracas e do grave dos tambores. Os agrupamentos são acompanhados por amos ou cantadores, figuras que representam as comunidades, e são ainda comuns a todos, o tambor-onça e o maracá, dois objetos que trazem a marca da África e do Brasil-Pindorama, nesse brinquedo que se caracteriza pela mistura. A presença africana é verificada tanto pelos temas utilizados pelos grupos quanto pela sua estrutura cênica que entrelaça canto, dança música, artes plásticas e atuação. Nesse sentido, podemos considerá-lo herdeiro da tradição africana que indissocia os referidos elementos, da mesma forma que os sentidos que interagem na vida cotidiana, mesclando cores, sabores, sonoridades, contatos e falas. O que pode ser dito também em relação à cultura indígena, que se integra ao folguedo maranhense.

As matracas, objetos em formatos retangulares de tamanhos e timbres variados, quando percutidas, geram uma sonoridade que energiza o corpo-brincante. Da madeira de que são feitas, brota música, tal como no Kabuki, cujo *Ki* repercute tanto nos atores quanto na plateia, gerando um som que vibra e encanta, e é parte da estrutura do espetáculo. A madeira ainda é o receptáculo no qual o ator do No provoca estampidos com os pés, num palco que também é um instrumento musical, formado pela caixa de ressonância – o porão – que amplia o estampido no assoalho de cipestre, reverberando no ator e no espectador.

No Bumba-meu-boi e no teatro No tudo se faz música, seja pelos instrumentos, pelos objetos, pela voz, pelo silêncio, seja pela arquitetura da cena. Quando o brincante entoia: “o meu boi morreu, o que será de mim?” (2003) ou o coro (*jiutai*) discorre, em Sumidagawa (MOTOMASA, 2013), sobre o curso da vida humana, o efêmero que a caracteriza, as palavras narradas-cantadas são atravessadas pelo silêncio, a matéria poética que a torna sublime. Mais do que à gravidade da situação ou à profunda tristeza demonstrada pela máscara, o silêncio é o portador, o fluxo no qual o personagem vê diante de seus olhos como se lhe apresenta a vida, compondo uma dramaturgia plenamente afeita à máscara.

Ao desenvolverem a estrutura do que seria, posteriormente, nominado No, Kan’Ami e Zeami perfazem uma poética que incorpora elementos das artes populares, como, por exemplo, a introdução de música e dança do kuse-mai, realizada pelo primeiro. Assim, a partir do século XIV, o No obtém o patrocínio da nobreza e se torna uma manifestação cultural da elite. No período Murocmachi (1336-1573), a arte escultórica mascareira pode ser vislumbrada pela sofisticada composição plástica de artistas como Tatsuemon e Shakuzuru, este último também era ator, e destacava-se na fatura de máscaras *ōmi* (demônio). A confecção de máscaras para o No e o Kyogen, em decorrência do fomento a essas artes concedido por Toyotomi Hideoshi, adquire relevo em três famílias – Onodeme, Omiiseki Echizendeme, das quais sobressaem os mascareiros Zekan e Kawachi. Conforme se observa no Sarugaku Dangi, há exímios escultores que elaboram máscaras que podem ser usadas, sem reservas, por qualquer ator; porém, há outros, cujas máscaras, quanto à sua eficácia em cena, dependem do ator que as utilizam. (Apud ZEAMI, 1984:237). Essa questão aponta para a estreita relação entre corpo e objeto, que se torna mais evidente na seguinte passagem: “a mask should be chosen with the particular artistry in mind of the actor who wears it”. (Apud ZEAMI, 1984, 238). Ademais, as diferentes nuances que uma máscara comporta vêm à tona, em decorrência da atuação (*kogaki*) de um ator conforme ele amadurece.

O Bumba-meu-boi nasce no seio da cultura popular e aí permanece com todas as implicações que a história nos mostra e obtém, em determinados períodos, suporte de governantes e de empresas privadas. Se por um lado, colabora na sobrevivência dos seus integrantes, promove a visibilidade da festa e a inserção em outros meios sociais; por outro, aporta questões como a transformação do Bumba em mercadoria, realizado “no intervalo de lazer de excursões turísticas, em que as pessoas recebem uma imagem no nível do espetáculo” (BOSI, 2001, p. 335).



Teatro No do santuário Itsukushima

Na época de Zeami, o No era apresentado numa estrutura construída em espaço aberto, que sofreu transformações ao longo do tempo.⁴⁾ Tal como o Bumba, o No é um teatro que apresenta uma cenografia destituída de cenários⁵⁾, há um constante transitar entre o espaço físico da realização da performance e o universo imagético criado pela atuação. A cena do No é um espaço vazio (um palco nu) no qual a máscara não é um adereço, mas constituinte da ação cênica. No Bumba-meu-boi, o lugar da apresentação, por excelência, é a rua. Conforme nos diz Borba filho, a ação cênica acontece no próprio lugar em que é realizado:

“Fundem-se realidade e imaginação. Ao lado de cenas fingidamente reais fazem-se referência ao próprio espetáculo, os mesmos intérpretes, às vezes mesmo sem máscaras, desempenham vários papéis os homens vestidos de mulher nem sequer tentam fingir a mulher, a ausência de cenários não os preocupam (...) os objetos usados são quase sempre uma contrafação da realidade” (BORBA FILHO, 1966, p. 12).

Essa dança complexa e estranha, nos dizeres de Mário de Andrade (1982), brinca com a máscara perfazendo um jogo estranhado, no qual real e imaginário se imbricam, improvisação e tradição operam mutuamente. Nesse sentido, o mascaramento é parte constitutiva do Bumba, no qual não se busca velar, mas desvelar outras realidades.

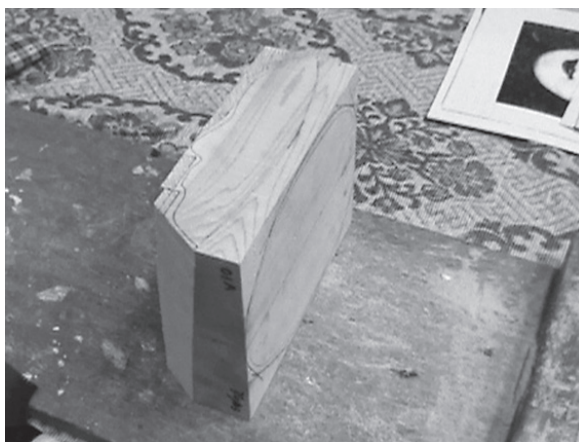
O No envolve espíritos inquietos, que se configuram numa atuação estilizada. Pele, carne e osso⁶⁾ são três elementos básicos para o trabalho do ator, que também podem ser pensados com respeito à máscara, tanto no que se refere à atuação quanto à arte escultórica. No Bumba, a máscara

tende à explosão e ao ritmo veloz, enquanto que no No, à implosão, à interioridade e à lentidão. Trata-se apenas de um movimento tendente, dado que o jogo não acontece de modo estanque e podemos ter velocidade no No ou lentidão no Bumba-meu-boi.

Máscaras e mascaramentos

As máscaras do No são esculpidas em cipreste japonês (*hinoki*) e as do Topeng numa madeira denominada *pule*. São matérias que chegam ao mascareiro como um encontro, que tecem uma história prévia. Valendo-nos do termo japonês “en” que, entre outras acepções, pode-se traduzir por “seguir o caminho do destino”, dir-se-ia que o encontro com a madeira-destino é parte dessa ação engendradora. Portanto, acolher “en” é manter o corpo receptivo ao encontro.

No Bumba-meu-boi maranhense, a materialidade da máscara se compõe de várias substâncias, mas há também a madeira (paparaúba) e lida-se também com algo preexistente ao mascareiro. Se no Japão, o ato de escolher a madeira envolve um processo que demanda um longo tempo, no Maranhão, essa escolha pode se dar de forma mais imediata. O *hinoki*, que chega a atingir até duzentos e cinquenta anos de idade antes de ser talhado, é recolhido e permanece dez anos banhado pelo fluxo da água do mar, e outros dez anos destinados à secagem. Antes de esculpir a máscara, o artista observa a direção das fibras da madeira, ou seja, o movimento que a árvore efetua no seu crescimento, e demarca a parte de cima e a de baixo da máscara, seguindo a direção do crescimento da árvore, bem como a sua frente (*omote*), o portal destinado ao espectador. Esse encontro envia aos ciclos da natureza, ao respeito com aquilo que chegou até o mascareiro, com o que vai ser transformado em outra entidade, e que também não deixará de ser madeira. Haja vista a particular importância dada às árvores na religiosidade japonesa.



As direções da máscara demarcadas na madeira

Além da paparaúba, as máscaras do Bumba podem ser confeccionadas em tecido, isopor, papel (machê, froissé, em camadas), borracha ou plástico; uma profusão de materiais em que se empregam distintas formas de engendrar uma forma: escultura, modelagem, costura à mão, customização, empapelamento, entre outros. Em alguns casos, a escolha se dá em virtude do caráter econômico, de elaborar a máscara com o possível, com aquilo que se busca ou que chega às mãos. Conforme o modo em que são confeccionadas, são formas transitórias, porém, as de madeira são longevas. Mesmo sendo uma manifestação posterior à das máscaras japonesas ou balinesas, nelas se verificam uma tradição, entendida como o acúmulo das experiências, das camadas de tempo que se superpõem, de uma temporalidade espacial que sobrepõe camadas.



Máscara da Palhaçada, auto teatral do Bumba-meu-boi de Santa Helena (MA)

O figurino e os objetos são partícipes da máscara e, nesse conceito expandido, a indumentária converte-se num invólucro que modela o corpo e interfere na sua movimentação. O Cazumba traja um figurino, no qual o peso e o corte da vestimenta, aliados ao cofo amarrado na altura do quadril do brincante, são elementos vinculados à máscara e operam no dançar característico da figura. Nessa mesma trilha encontra-se o No, o Topeng e o Khon, ao utilizarem figurinos que envelopam o corpo do atuante, ampliando a sua dimensão física e os movimentos da figura. Assim, a máscara não é um objeto separado das outras realidades do fenômeno artístico, não se tratando apenas do objeto em si, mas de algo que liga ao corpo, à música e à dança, é parte de um compósito que adquire vida nessa ambiência. É um corpo que se perfaz num fluxo constante.



Cazumba

As máscaras No detêm certa “aura” quanto à relação com o objeto. Muitas delas estão presentes numa família de artistas e vem sendo usadas pelos atores há várias gerações. Elas portam em si uma carga energética advinda do tempo de uso, das ações vividas e vistas, das impregnações de outras eras. A plasticidade, aliada à requintada forma de confecção, faz da máscara do No uma experiência única nesse campo. É preciso desenvolver um olhar acurado, estar conectado às sutilezas que elas detêm, ao mistério e à ambiguidade que evocam, à sua beleza natural (*chukon hyojo*), como, por exemplo, Ko-omote em suas feições neve (*yuki*); lua (*getsu*) e hana (*flor*), tão semelhantes e tão distintas ao mesmo tempo.

As máscaras No são inteiras, mas não impedem a utilização da voz, mesmo que não sejam articuladas como Okina, elas falam. Embora cubram toda a face, são menores do que o rosto, o que possibilita ao público estar ciente do desempenho do ator, a vibração da sua pele é concretização da sua presença, de uma imitação fundada na ruptura do realismo. Zeami, quando aborda, no Fushikaden, os princípios do *monomane* (a imitação das coisas) e do *yugen*⁷⁾ envia-nos a um ideal de estética, enfatizando a sugestão do mistério e a profundidade, o que nos dá uma chave para entendermos a confecção das máscaras No. As suas feições não buscam imitar o rosto humano tal e qual, o mistério e a profundidade nelas contidos dotam-nas de um caráter que ultrapassa o realismo, e as inscrevem num estado tensional profundo que não se pauta pela dualidade (máscara e contra-máscara vistas de forma cerrada), mas pela relatividade ou pelo caráter relacional. Valendo-nos de uma expressão contida na peça Sumidagawa, diríamos que as máscaras contêm em si as nuvens da impermanência. (MOTOMASA, 2013)

As máscaras No configuram arquétipos, espacialidades e temporalidades plasmadas no objeto, tais como a mulher que pode se apresentar jovem, madura, idosa; o homem jovem e velho, o guerreiro, o deus, o demônio. Dentre as usadas para um mesmo papel, há diferentes níveis de dignidade (*kurai*). O *shite* utiliza máscara, mas há situações em que o ator surge com o rosto descoberto; já o *waki*, o *tsure* e o *kokata* (ator-criança) atuam com os rostos nus. Porém, como se sabe, mesmo sem o objeto-máscara o ator porta uma “máscara facial”. Assim:

Actors playing living adult males never wear masks. Despite their faces being visible, however, they are still required to act without betraying any emotion in their facial expressions, just as if they wearing a mask. The skill is known as *hitamen*, literally, “a straight face”⁸⁾. (2010:154)

No Bumba, há também personagens não mascarados, alguns deles utilizam a maquiagem como uma máscara flexível, uma segunda pele tal como no Kabuki, ou o rosto limpo. Porém, no ator do No percebe-se que a máscara facial, como observado acima, permanece indiferente às emoções que o ator possa expressar, o rosto se ‘move’ pela intensidade, a musculatura é tensionada, um movimento distinto do Bumba, em que a musculatura da face é maleável e o ator demonstra as emoções. Ao se dizer musculatura tensionada na consecução dessa máscara facial, tem-se em conta a micro-oscilação decorrente da tensão e da relaxação necessárias ao movimento, dado que não se trata de um rosto rígido, sólido.

A “neutralidade” facial propugnada no No envolve, igualmente, o coro e o *koken*. O *jiutai* desempenha um papel fundante, em que palavra e canto são os propulsores da narrativa que configura a cena. No Bumba maranhense, o coro é composto pelos brincantes, ou por uma parcela desses, como, o dos Cazumbas, que tendem ao bando, e não se dispõem sentados de forma uniforme, como os oito integrantes do coro do No, em *seiza*.

Em algumas máscaras No, a boca é dotada de uma leve abertura, característica que nos remete a Lecoq (1997) quando aborda concepção da máscara neutra, esse “corpo-criança” que se perfaz num estado de calma e silêncio, um corpo que se organiza num instante antes da fala. Porém, a ideia de “neutralidade” no No não se restringe ao objeto ou ao corpo atoral, envolve também o mascareiro no ato de confeccioná-la, se tomarmos como parâmetro o trabalho de Udaka Mishichige: “the section from the eyelids to the bridge of the nose must be especially plain and devoid of affection, requiring the mask maker to rid his mind of wordly thoughts” (2010:12).

No repertório das máscaras No⁹⁾, há ainda as que se apresentam com a boca aberta. Espíritos ou demônios mostram os dentes afiados e revelam a vida em sua espessura. As máscaras de Cazumba também podem ser esculpidas com a boca aberta, com os dentes espessos à mostra. Articuladas ou não, elas remetem à devoração, compartilhada também por Bernúncia, animal

fantástico do Boi-de-mamão de Santa Catarina. A grande boca aberta, encontrada nessas máscaras do Bumba-meu-boi, liga-se ao universo da cultura popular analisado por Bakhtin (1997), da vida colocada ao avesso, de entes que engolem o mundo com o riso.

Duas máscaras utilizadas por um *shite*, numa peça No, estabelecem uma espécie de ponte que liga duas margens, dois mundos distintos. Por exemplo, em sua configuração cênica, *Ai no Ue*¹⁰⁾ instaura e potencializa essa articulação. Mais do que o universo suprarreal que possa evidenciar, a máscara aporta um jogo de alteridade, de identidades, de intensidades que mergulha na natureza humana. O texto desvela o trânsito entre uma e outra fronteiras do ser humano, constituindo a referida ponte: a senhora Aoi¹¹⁾ (ZEAMI, 2009) está doente e uma feiticeira (*tsure*) é chamada para tentar identificar o espírito que se apossou dela. Ao ser convocado, o espírito (*shite*) surge, vestindo uma máscara *deigan*, relativa às mulheres vingativas em potência, que demonstra um estado de extrema alteração ou uma natureza sobrenatural. Trata-se de Rokujo, cortesã desprezada por Hiraku Genji. A cena alterna *shite* e coro na composição das falas do personagem, e aborda a natureza efêmera da felicidade e o ressentimento da mulher preterida. Como *nochishite*, agora usando a máscara *hannya*, o ator traz ao jogo a outra margem. O oficial da corte convoca um monge budista da montanha (*waki*) para exorcizar o espírito. Há um embate entre ambos e Rokujo é subjugada pelas orações do asceta, evidenciando o triunfo da lei budista.



Hashigakari do teatro No do santuário de Itsukushima

A imagem da ponte perpassa não apenas a estrutura dramaturgica concernente à máscara, como também outros mundos do No, quer concreto ou imaginário, como o *hashigakari*, quer referentes à mudança de qualidades das cenas. O *Ai Kyogen* serve como uma ponte entre o primeiro

e o segundo atos, bem como interfere, com sua atuação, no tensionamento que envolve a concepção da dramaturgia. Tanto esta quanto o desempenho do ator (com e sem máscara) se assentam na estrutura *Jo-ha-kyu* (introdução, exposição e rápido final).

Tal como o No, até o período da restauração Meiji (1868), o Kyogen recebeu patrocínio da aristocracia militar, passando a buscar alternativas de sobrevivência, findado o suporte. O Kyogen dialoga com o Bumba-meu-boi quanto ao universo das máscaras e, igualmente, ao dos personagens, entre os quais sobressaem Taro Kaja e Jiro Kaja. Embora não escape da servidão, a dupla busca tornar a vida mais aprazível conseguindo benesses dos mestres. Nesses enfrentamentos, às vezes, os servos se revelam mais astutos do que o patrão, alinhando-se à constelação de figuras como Mateus e Bastião, do Cavalo Marinho pernambucano ou Catirina e Pai Francisco, do Bumba-meu-boi.

Há cerca de cinquenta peças que utilizam máscaras no Kyogen, destinadas a personagens não humanos, tais como animais, deuses e espíritos. O jogo cênico se assenta na convenção, envolvendo objetos e personagens. Assim, o leque, artefato que cria mundos imaginários no No e no Kyogen, pode se converter numa garrafa de saquê ou num recipiente para bebê-lo. Nessa dramaturgia cênica, os objetos são ainda tornados visíveis pelas ações dos atores ou por suas falas. Por exemplo, quando o ator se dirige à plateia e diz onde a peça se passa e quem são os personagens.

Na composição de efeitos cômicos, os atores utilizam movimentos estilizados e a “máscara” facial, na qual a voz é um atributo fundamental. No Kyogen, cujo termo pode ser livremente traduzido como palavras “loucas”, “extraordinárias” ou “discurso inspirado”, é a palavra aderente ao corpo que constrói a cena, não há música, apenas atores e sonoridades provenientes dos corpos. As estruturas da fala que criam o mundo em cena remetem-nos à mitologia africana, quando se afirma que narrar/falar é existir. Dessa forma, a existência do Kyogen se traduz na fala, e tal como o Ser-um Maa Ngala do mito africano, o ator Kyogen quando fala “pode-se ver, ouvir, cheirar, saborear e tocar a sua fala. Trata-se da percepção total” (HAMPATÊ BÂ, 1982, p. 185). A título de ilustração, poderíamos citar a passagem em que Taro Kaja, na peça *Shibiri*, emprega a palavra *tsutto*, prolongando-a ao dizê-la, indicando através do corpo-fala o seu significado: “por muito tempo”; uma elaboração estilística recorrente na linguagem oral, bem como nos mangás, valendo-se de *giseigo* (onomatopeia) e outros recursos imagéticos e sonoros.

Consideradas bens culturais intangíveis do povo japonês, as formas de teatro clássico – Nogaku, Bunraku e Kabuki – aqui referidas, dialogam entre si e mantêm suas especificidades. Entre elas, tal como acontece com o Bumba-meu-boi, em relação a outras manifestações artísticas brasileiras, há um permear, de diversas ordens, que as contaminam e ao mesmo tempo mantêm as identidades. O No é um teatro simbólico, em que o ritual, a sugestão e a atmosfera estética sutil são aspectos determinantes de sua poética. Já o Kyogen é direcionado ao riso e à expansão alegre do

corpo. Patrimônio imaterial cultural do Brasil, no livro das celebrações, o Bumba é teatro híbrido e mistura a fé e o riso. Originalmente, uma brincadeira masculina, a mulher vem, cada vez mais, conquistando espaço para além da assistência. O mesmo pode ser dito em relação ao No, embora ainda em menor intensidade.

Considerando-se somente a tipologia das máscaras, o Bumba mescla processos das quatro formas acima referidas. Ele congrega máscara-objeto, máscara-facial, maquiagem-máscara, objetos cênicos que se transformam em outras realidades e o boneco-máscara habitável. Ele mistura o aspecto solene e o riso, a exterioridade e a interioridade, a implosão e a explosão, a rapidez e a lentidão.

Bumba e No apartam-se de uma categorização rígida quanto a uma conformação épica ou dramática, ressaltando-se ainda o lirismo que os perpassa, não apenas quanto à fala e à música, mas ao movimento (*undo*) do corpo-em-máscara. Em ambos, a constante negociação entre corpo e objeto é fundamental para a configuração da máscara, há um diálogo perene e transitório simultaneamente entre o corpo e os elementos que lhe são apostos. O dançarino Amagatsu, quanto à relação do corpo com a gravidade, nos diz que “cette opération n'est pas affaire de technique, mais de dialogue; elle tient littéralement en deux mots: douceur et précision”¹²⁾ (2000:24) Essa constatação também é válida para o corpo e a máscara, em que a corporalidade é experimentada em intensidades e figurações.

Nas artes do movimento plasmadas num objeto, encontramos formas de ser (da máscara), profundamente humanas, enraizadas em cada território, em cada tempo histórico, em cada história. Conforme o mito de Maa Ngala, no início “não havia nada, senão um Ser. Esse ser era um vazio vivo, a incubar potencialmente as existências possíveis” (HAMPATÊ BÁ, 1982, p. 185.). Tal como Maa, a máscara é o veículo por excelência para a criação de “existências possíveis”, é um corpo, possui espessura, existe em movimento, e deixa fluir o seu rio potencial. Portanto:

O que vive choca,
tem dentes, arestas, é espesso.
O que vive é espesso
como um cão, um homem,
como aquele rio. (MELLO NETO, 2013)

Como um corpo que dialoga com uma máscara!



Notas

- 1) A tendência sincrética experimentada pelas duas religiões japonesas dota-as de um caráter peculiar no país. Por exemplo, os rituais xintoístas são preferidos quando se trata de casamentos ou nascimentos. Já em relação a eventos fúnebres, são eleitos os ritos budistas. Na festa de ano novo costuma-se visitar ambos.
- 2) Conforme consta em pesquisa publicada por Mundinha Araújo, no século XIX e na primeira década do século XX, os Bois de S. Luis brincavam também no carnaval. Ver bibliografia.
- 3) Em Pernambuco, o Cavalo Marinho apresenta um deslocamento da centralidade do boi, como único protagonista.
- 4) Dotado de um telhado em estilo xintoísta, o espaço cênico foi envolvido por um “edifício-embalagem” que, simbolicamente, parece “protegê-lo” das intempéries socioeconômicas, e também é um modo de preservar a atmosfera que o caracteriza. A luz utilizada é geral e envolve palco e plateia. É importante observar que as apresentações de No não se restringem só a esse tipo de espaço. Elas podem ocorrer em teatros localizados em templos com outras configurações, em espaços abertos, como acontece no Takigi Noh, no Heian Jingu, em Kyoto, etc.
- 5) O kagamiita (painel espelho), formado por um pinheiro, serve de pano de fundo para todas as peças. No caso do Bumba-meu-boi é a própria rua ou o lugar onde acontece que se converte no “cenário”. Lembramos que não estamos falando das apresentações-espetáculo realizadas em eventos, como, por exemplo, o Vale Festejar, em que há uma estrutura montada especialmente para tal, contendo aparelhagem sonora potente e uma elaborada iluminação cênica.
- 6) No tratado Shikado (True Path to the Flower), Zeami nos diz que o termo osso refere-se a uma espécie de força artística excepcional que um ator detém em sua performance, e que provém de sua capacidade inata. Carne pode ser definida como o elemento visível numa atuação e resulta do treinamento das duas artes básicas: canto e dança. Já a pele, é explicada como uma forma de facilidade e beleza na atuação que conjuga os dois elementos anteriores perfeitamente. Dito de outra forma, “when considering the art that comes from Sight, the art that comes from Sound, and of the art that comes from the Heart, it can be said that Sight should be equated with Skin, Should with Flesh, and the Heart to the Bone. (1984:69)
- 7) Palavra que implica muitos sentidos, como graciosidade rara, um estado pleno de beleza, leveza

das formas etc.

- 8) “Atores que represetam homens adultos nunca usam máscaras. Apesar de seus rostos estarem visíveis, no entanto, eles devem atuar sem demonstrar qualquer emoção em suas expressões faciais, como se eles estivessem usando uma máscara. A habilidade é conhecida como hitamen, literalmente, uma “uma cara séria”.
- 9) Atualmente, há cerca de sessenta modelos básicos, que se desdobram em outros.
- 10) Peça de um autor anônimo refeita por Zeami. É baseada em acontecimentos do século XI, da novela Genji Monogatari, de Murasaki Shikibu.
- 11) Um quimono dobrado representa a senhora Aoi.
- 12) Esta operação não é uma questão de técnica, mas de diálogo e ela sustenta, literalmente, duas palavras: suavidade e precisão.

Referências Bibliográficas.

- AMAGATSU, Ushio. *Dialogue avec la gravité*. Paris : Actes Sud, 2000.
- ANDRADE, Mário. *As Danças Dramáticas do Brasil*, vol. 1. Belo Horizonte: Itatiaia/INL, 1982.
- ARAÚJO, Mundinha. “Licença pro boi brincar”. In: *Boletim da Comissão Maranhense do Folclore* (CMF), n. 54. www.folclore.ufma.br acesso 13 dez 2013.
- BAKHTIN, M. - *A Cultura Popular no Renascimento e na Idade Média: O Contexto de François Rabelais*. S. Paulo: Hucitec, 1993.
- BOSI, A. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HAMPATÉ BÂ, A. “Tradição Viva”. In: *História Geral da África*, vol. 1. São Paulo: Ática/UNESCO, 1982, p. 181–218
- LECOQ, Jacques. *Le corps poétique – Un enseignement de la création théâtrale*. En collaboration avec Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias. Paris: Actes Sud-Papiers, 1997.
- LUISI, Emídio & BOGÉA, Inês. *Kazuo Ohno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MOTAMASA, Juro. *Sumidagawa*. In: http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_012.html. Acesso: Nov. 2013
- MATIAS, A. “Festival Traz Mestre das Marionetes” *Folha de São Paulo* (Ilustrada) 25 jul. 2006, p. E3.
- MELLO NETO, João Cabral de. “O Cão Sem Plumas”. In: www.passeiweb.com/livros/ocaosemplumas/poema. Acesso: 13 dez. 2013.
- MILARÉ, S. *Brasil. Apresentação do teatro brasileiro*. In: Teatro dos Sete Povos Lusófonos. São Paulo: PMSP, 1998.
- MORAES, Vinícius de. “Rosa de Hiroshima”. <http://letras.mus.br/vinicius-de-moraes/49279/>. Acesso Dez. 2013.
- “O meu boi morreu”. Cantiga popular de autor desconhecido. In: <http://letras.mus.br/cantigas-populares/983997/>. Acesso Dez. 2013.
- UDAKA, Michishige. *The Secret of Noh Masks*. Tokyo: Kodansha International, 2010.
- ZEAMI. *Fushikaden*. Tratado sobre la Práctica del Teatro No y Cuatro Dramas No. Madrid: Trotta, 1999.
- ZEAMI. *On the art of the No Drama*. The Major Treatises of Zeami. Translated by J. Thomas Rimer & Yamazaki Masakazu. Princenton (New Jersey): Princeton University Press, 1984.
- ZEAMI. “Lady Ao”i. In: VALEY, Arthur. *The No Plays of Japan*. North Clarendon (VT), Tuttle Publishing, 2009.

Felisberto Sabino da Costa. Professor Livre Docente do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – CAC/ECA/USP.

Para:

Ikunori Sumida e Yoshiko, pelos templos e santuários.

Tácito Borralho, pelo Maranhão.

Helô Cardoso, o gosto pela fatura da máscara.

